

ENTRE LA SANGRE Y EL TIEMPO: ÉTICA Y ESTÉTICA DEL ENSAYO
PERIODÍSTICO EN TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

POR

JUAN PABLO NEYRET
The Pennsylvania State University

El justamente llorado Larra no ha escrito un libro, como Cervantes; atento a las necesidades de su época, ha escrito artículos en los periódicos. Sabía muy bien que el diario es la voz que resuena siempre, la palabra viva i mordaz, el pregón alto i sonoro con que el escritor denuncia lo malo i resuelve incontinenti sobre cada problema, con facilidad i acierto convenientes.

—D. F. Sarmiento, “Las obras de Larra”, *Mercurio* de 31 de agosto de 1841 (115)

El propósito del presente artículo es estudiar las relaciones entre los géneros del ensayo y la crónica periodística, que se homologan en el llamado “ensayo periodístico”, a través del análisis del libro del periodista y escritor argentino Tomás Eloy Martínez (1934-2010), *Réquiem por un país perdido* (2003), desde la perspectiva de la ética y la estética que definen la mencionada homologación. Considerada la literatura argentina como un *continuum* entre los siglos XIX y XXI, pondremos especial atención en una genealogía que se evidencia en la obra que nos ocupa y que parte de Domingo Faustino Sarmiento, se continúa en Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada y recoge, a la vez inscribiéndose en ella, el propio Martínez. Postulamos que dicha genealogía se basa en el propósito de “fundar la nación sobre el desierto”, y es por esta voluntad reiterada de llenar un espacio que nos referimos a una “impronta geográfica” que se manifiesta una y otra vez en el libro de Martínez.¹ Consideramos esta c(u)alidad fundacional tanto una operación ideológica como un programa político y por eso prestaremos atención asimismo al tópico del caudillismo, en diálogo con las teorías de Nicolás Shumway inicialmente, y con énfasis en el siglo XX cuando se encarna en la figura de Juan Domingo Perón, a la que Martínez ha dedicado la mayor parte de su producción.

¹ La síntesis más acabada de esta voluntad y su mejor explicación las provee el historiador Tulio Halperin Donghi en su canónico ensayo *Una nación para el desierto argentino* (1980), al que remitimos.

David Lagmanovich, en su volumen inédito *Tres modos de narrar en la literatura hispanoamericana*, incluye como el primero de estos “modos” al ensayo, el cual ha sido considerado históricamente un género ante todo especulativo, más allá de las múltiples modulaciones que los teóricos le asignan. Según el autor, todos los géneros literarios latinoamericanos “tienen la profunda vocación de formular el relato de América”, esto es, “todos ellos quieren ‘decir’ América, narrar su historia, descubrir los ocultos mecanismos de su presente y, casi siempre, proyectar ese relato hacia un futuro” (5).

Este narrar/decir/relatar América, presente ya desde los primeros escritos de la Colonia, se enfatiza en el siglo diecinueve. Es particularmente a finales del mismo cuando la llamada “crónica modernista” le otorga un carácter peculiar que, si bien nunca definitivo ni exento de incontables variaciones, sella dos características principales y comunes a estos escritos: la complejidad genérica –en la que los ensayos son a la vez una epístola, un discurso político, un tratado– y la prensa como medio privilegiado para su propagación. Desde luego, el vector que cristaliza este género son principalmente las crónicas escritas por José Martí para distintos medios latinoamericanos entre 1881 y 1892 durante su exilio en Nueva York. El peso de Martí es indudable, pero cabe no olvidar a otros cronistas del Modernismo como Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera o Enrique Gómez Carrillo, exhaustivamente analizados, lo mismo que Martí, por Aníbal González en *La crónica modernista hispanoamericana* (1983).

Si nos hemos detenido en este punto de inflexión es precisamente porque en él nace la crónica como género específicamente literario en América Latina, y asimismo porque este impulso será retomado en la década de 1960 por los escritores del llamado “boom” a favor del auge del “Nuevo Periodismo” estadounidense.² Esta continuidad, que a la vez es una contigüidad, afirma lo que ya se percibía en el fin de siglo: la cada vez más enfática fusión de los géneros ensayístico y cronístico en uno solo, el que llamamos “ensayo periodístico” (65) siguiendo la denominación acuñada por Joaquín Roy en “Periodismo y ensayo”, y que es el vector de una producción capital pero prácticamente no abordada por la crítica sobre Tomás Eloy Martínez.³

Theodor W. Adorno en “El ensayo como forma” (1954) es quien más y mejor alumbra las conexiones con la crónica, desde luego, sin hacerlas explícitas aún. El

² Susana Rotker resaltó este vínculo en un seminario dictado en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), al que asistimos, entre el 26 y el 28 de noviembre de 1987, titulado precisamente “Del Modernismo al Boom: Periodismo y literatura en América Latina”. (El seminario es mencionado por Rotker en los “Reconocimientos” de su libro *La invención de la crónica* 10.).

³ El campo crítico sobre esta vertiente de nuestro autor lo abre en el marco académico Héctor Valle con su ensayo “¿Existe el pensamiento latinoamericano? Aspectos del pensamiento de Tomás Eloy Martínez”, incluido en el libro *Acequias de pensamiento* (2005). Valle se ocupa casi exclusivamente del texto “Defensa de la utopía” (1996), inicialmente un discurso ofrecido en un taller-seminario. Aunque no aborda *Réquiem por un país perdido*, su enfoque sí se centra en la función ética del periodista y considera a Martínez explícitamente como un filósofo.

teórico alemán señala la doble vertiente de “independencia estética” que se conjuga con su “aspiración a la verdad” (13), que entendemos como una actitud ética.⁴ Lo mismo, cuando homologa que “[l]a referencia a experiencia [...] es la referencia a la historia entera” (20), cualidad esencial del periodismo. Adorno se acerca mucho más a la homologación que postulamos respecto del discurso periodístico cuando califica al ensayo como “fragmentario y accidental” y, más aún, al atribuirle una voluntad de “eternizar lo perecedero” (21). Lo mismo ocurre cuando sostiene oximorónicamente que el ensayo “procede de un modo metódicamente ametódico” (23).

Para Adorno, mucho antes de la institución de la posmodernidad, el ensayo “piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas” (21). Nuevamente su discurso se liga con el de la prensa en cuanto a la “falibilidad y provisionalidad” (27) y “la totalidad de lo no total” (29). A la vez, “la verdad del ensayo se mueve a través de su ‘no verdad’” (32). Es esencial la noción de que “[c]oordina los elementos en vez de subordinarlos [...] tal como éstos se presentan, juntos y encarnados, en el objeto” (35). El ensayo es para Adorno, en definitiva, un género “hereje” (36), tal como se considera, aún hoy, al periodismo “la primera versión de la historia”.⁵

La idea lukacsiana de “proceso” se retoma en uno de los principales estudios latinoamericanos acerca del ensayo, sin embargo, apenas citado por la crítica. En *El ensayo* (1961), José Edmundo Clemente destaca, por una parte, los trazos “rápidos” de la “realidad fluente” de la vida en su “fugacidad” (12) y concluye que el ensayístico es un género “renovado constantemente” (26). Para Clemente, el ensayista es fundamentalmente “un buen lector” (14) que medita en voz alta, en conversación consigo mismo, ubicado en “[e]l justo medio entre el decir y lo que se dice”, a la vez que el ensayo “arma sus piezas vivas recién en la mente del lector” (19). La doble noción de lector de Clemente es uno de los aportes que consideramos más originales en la teorización sobre el género. Si

⁴ En nuestro artículo “La mosca y la mariposa” hemos dicho: “Martínez instaaura [...] una y otra vez la duda, pero no la moderna duda metódica cartesiana ni tampoco la incesante duda posmoderna. En última instancia, y aunque se resista a confesarlo excepto cuando se refiere a su labor periodística, desde sus mentiras y sus dudas es un irredento buscador de la verdad” (4). La diferenciación con la labor periodística obedece a que nuestro artículo se centra en dos de sus novelas, *La novela de Perón* y *Santa Evita*.

⁵ Adorno se vale explícitamente del trabajo seminal de Georg Lukács “On the Nature and Form of the Essay” (“Sobre la esencia y forma del ensayo”, 1910). De éste rescatamos dos conceptos fundamentales, el primero de ellos considerado por Adorno: “He señalado que el ensayo habla siempre de algo que ya tiene forma, o a lo sumo de algo que ya ha ocurrido alguna vez en el pasado; de aquí que parte de su naturaleza no sea crear algo de la nada sino ordenar aquello que alguna vez existió. Y porque siempre vuelve a, y debe decir ‘la verdad’ sobre ello, ha de encontrar una expresión para su naturaleza esencial” (10; traducción mía). El otro: “El ensayo juzga, pero lo esencial, lo que determina el valor sobre la cosa juzgada, no es el veredicto [...] sino el proceso mismo de juzgar” (18; traducción mía).

bien el ensayista habla, su función esencial es la de leer para un lector, lo que conforma un juego especular y a la vez un palimpsesto.

Puede decirse entonces que el ensayo se mueve entre una lectura previa y una posterior, pero en rigor se trata de la misma, o mejor aún, de una cadena de lecturas que a la vez son narraciones, en un permanente proceso que Nicolás Rosa ha definido cabalmente a través de su concepto de “deslectura”: “A medida que leo-escribo, olvido; a esa fugacidad la hemos llamado deslectura. [...] Eso se llama palimpsesto: al escribir borramos la escritura del otro, de los otros, pero al mismo tiempo la inscribimos en nuestra propia escritura” (*Arte* 152).⁶ Esta “deslectura” es aplicada por el mismo Rosa al género que nos convoca en “La sinrazón del ensayo”: “Los ensayistas ‘nacionales’ escriben en su propia tesitura siempre ‘lo mismo’: lo mismo de lo mismo, lo mismo de lo semejante y lo mismo de lo otro” (*Historia* 46). Leer y narrar la nación, pues, son operaciones simultáneas y complementarias que definen al ensayo latinoamericano.

El ensayo, como la crónica, es siempre una intervención y, de manera más explícita o más velada, una convocatoria a la polémica que en Latinoamérica apunta ante todo a “describir lo cotidiano elevándolo al rasgo de lo idiosincrático” (Monsiváis 26) en relación con la práctica de narrar la nación. Se trata, en este sentido, de fundar y refundar continuamente través de textos que a su vez se funden y se refunden para constituirse en un acto perlocutorio en el que las palabras son acciones.

En rigor, ya desde sus inicios la prosa de Martínez se caracteriza por la inclusión del discurso periodístico, entendida como mediadora/traductora en el marco de la mixtura entre historia y ficción. Ello ocurre tanto al abordar el género del testimonio como en sus mismas novelas, crónicas (*Lugar común la muerte*, 1979, reeditado y ampliado en 1998 y nuevamente en 2009) y volúmenes misceláneos que recopilan documentos, entrevistas, ponencias académicas y artículos periodísticos. Nuestro interés se centra en los ensayos reunidos en *Réquiem por un país perdido*, edición corregida, con supresiones, adiciones y cambios, de *El sueño argentino* (1999) por ser el único libro en cuyas palabras introductorias Martínez se decide a calificar abiertamente como

⁶ Nuevamente asoman las raíces modernistas, en este caso con la célebre frase de Martí en “El terremoto de Charleston”: “Decirlo es verlo” (714), que perfectamente puede revertirse en “verlo es decirlo”. Martí, de hecho, realiza una deslectura del terremoto, en tanto lo describe vivamente en su crónica con profusión de imágenes auditivas y visuales, y una poderosa sensación de presencia, cuando en realidad nunca estuvo allí y su texto se nutrió de fuentes periodísticas estadounidenses de segunda mano. Ello, empero, no lo invalida sino que lo enriquece al posicionarse múltiplemente como lector/deslector y narrador en el exacto punto que señala Rosa. Tal apelación a la oralidad y a la visión son esenciales al periodismo, del mismo modo que pueden aplicarse al ensayo, como lo hace Anderson Imbert al definirlo como un espacio “donde los conceptos suelen brillar como metáforas” (124). Desde luego, está implícito en esta frase, con la que cierra su “Defensa del ensayo” (1945), que las metáforas pueden asimismo brillar como conceptos. En definitiva, el ensayo, sostenemos, es una encarnación y manifestación de un constante viceversa.

“ensayos” los textos que lo componen, recopilación de escritos publicados en la prensa periódica entre 1984 y el mismo 2003. Ello se verifica cotejando la “Advertencia” de *El sueño argentino*, en la que los escritos, editados por Carmen Perilli, son calificados por el autor exclusivamente como “textos” (9); seis años más tarde Martínez no duda en reclasificarlos como “*los ensayos incluidos en aquel volumen*” (*Réquiem* 13), lo cual les otorga análogo carácter ensayístico a los de *Réquiem por un país perdido*.

Antes de entrar de lleno en el análisis de *Réquiem por un país perdido* resulta imprescindible afirmar la pertenencia definitiva de la crónica a la literatura y no considerarla únicamente como una mera variante del discurso periodístico. En ello coinciden a lo largo de su obra crítica los citados Lagmanovich y Rotker. El primero postula:

[...] el límite entre “opinión” e “interpretación”, si existe, es tan tenue que se vuelve incognoscible. ¿O acaso la opinión y la interpretación son valores absolutos? ¿Es posible opinar sin que la opinión dada implique una interpretación de la realidad, o interpretar el sentido de un suceso sin que esa interpretación refleje la opinión de quien la formula? Las crónicas de que estamos hablando, que son las crónicas auténticas, están centradas en el *cómo* de lo acontecido, según lo ordena la preceptiva periodística, y a veces hasta dan por supuesto y conocido el acontecimiento del cual arrancan, sin entrar en excesivos detalles. Pero, en todo caso, el “como lo veo yo” y el “como yo lo interpreto” son una y la misma cosa. En la manera de mirar está ya implicada la forma en que transmitiré mi visión a los demás. *Defiendo, pues, la autonomía de la crónica. Y defiendo también su existencia en tanto género literario.* (“Linderos” 10; segundo énfasis mío)

Rotker, por su parte, señala: “[...] si como material periodístico las crónicas debían presentar un alto grado de *referencialidad y actualidad* (la noticia), como material literario han logrado sobrevivir en la historia una vez que los hechos narrados y su cercanía perdieron toda significación inmediata, para revelar *el valor textual en toda su autonomía*” (101). Y añade, siguiendo a Raymond Williams, que “[l]a condición de texto autónomo dentro de la esfera estético/literaria no depende ni del tema, ni de la referencialidad ni de la actualidad” (111), para concluir que lo que distingue y constituye a las crónicas como obras de arte está determinado por “cómo prevalece el arte verbal en la transmisión de un mensaje referencial” (113).⁷

⁷ No es un mero detalle biográfico que Rotker, fallecida trágicamente el 29 de noviembre de 2000, fue durante dos décadas la esposa de Martínez y que, según testimonio personal de éste, aun cada uno en su campo de trabajo, colaboraron estrechamente con críticas y aportes mutuos. Esto se refleja asimismo en el último de los “Reconocimientos” de *La invención de la crónica*, cuando Rotker se refiere a él: “Le debo la dedicación, la fidelidad a sus propias obsesiones y su pasión literaria, su compañerismo y *las sugerencias intelectuales que atraviesan este trabajo de punta a punta tanto como mi vida*” (11; énfasis mío). Aun así, los matices en los respectivos enfoques son evidentes: mientras Rotker se centra en el Modernismo, Martínez se reconoce deudor ante todo del Nuevo Periodismo estadounidense, especialmente en “Defensa de la utopía” y “Periodismo y narración...”. En uno y otro caso lo que no varía es la caracterización de la crónica como literatura.

Réquiem por un país perdido es una colección de ensayos estructurada en ocho partes. Hemos elegido trabajar “Caídos del mapa” porque en este apartado se encuentran las principales ideas de la concepción que Martínez tiene del *país perdido* y que subsumen la mayoría de los ensayos posteriores del volumen. Éstos, sin dejar de poseer una pretensión abarcadora, se enfocan más en la actualidad.⁸ Los textos que conforman “Caídos del mapa” son “Lugar: Argentina”, “Mitos pasados y mitos por venir”, “El país imaginario”, “El duelo de Borges y Perón”, “Una civilización de la barbarie”, “En estado de exilio” y “El lenguaje de la inexistencia”.

El modo en que operan los ensayos periodísticos que conforman *Réquiem* puede caracterizarse según la teorización de Germán Arciniegas en cuanto a su definición de América—en nuestro caso, la Argentina—según la cual “surge en el mundo, con su geografía y sus hombres, como un problema” (9) y “un producto de nuestra imaginación” sin la cual “habríamos tenido que volvernos desde nuestras primeras jornadas y abandonar nuestra independencia” (13). Nos interesa, en el caso de la postulación como “problema”, ante todo la impronta geográfica que, ya hemos señalado, marca el vector del libro de Martínez. En cuanto a la “imaginación”, *Réquiem por un país perdido* opera de manera particularmente pesimista. En efecto, en sólo cuatro años se ha pasado del sueño de “todo lo que quisimos ser y nos fue negado”, superpuesto sin embargo al de “todo lo que aún podríamos ser si quisiéramos” (*Sueño* 9), al sentimiento de pérdida absoluta. Martínez sintetiza en las palabras liminares de su *Réquiem* ese interregno: “Eran tiempos aciagos para mí y también lo eran para mi país. Tras una sucesión de desdichas, logré recuperarme. La Argentina no conoció esa fortuna”. En el país de 2003, concluye, “no hay lugar para los sueños” (13).

Para Martínez, los orígenes del país son míticos. “Mitos pasados y mitos por venir” da cuenta de los sucesivos intentos de fundación de la Argentina, comenzando con: “La Argentina fue fundada por ficciones” (*Réquiem* 23). Al evocar una estampa de su niñez que representaba la Revolución de Mayo, define a Buenos Aires como una “aldea de fin de mundo” (23), es obvia la alusión al comienzo de *Radiografía de la pampa*:

⁸ No escapa a nuestra consideración que en la dimensión cronotópica de *Réquiem* y aun en su mismo título posee un enorme peso la debacle financiera y política iniciada el 3 de diciembre de 2001. Sin desdeñarlo de ningún modo, lo que nos mueve en el presente escrito es poner el acento en los ensayos periodísticos que dan cuenta de los “invariantes históricos”, como los llamara Martínez Estrada, que hacen lugar a los sucesos concretos. Sostenemos que no es inocente que estos escritos de carácter más abarcador se hallen en la primera parte, rectora, pues, del resto del libro. Es asimismo una operatoria habitual en la escritura de Martínez apelar a los hechos de la actualidad a fin de “disimular”, según la teoría de la relación entre literatura y periodismo ya antes desarrollada pero terminada de acuniar por Aníbal González en 2006 (“Periodismo y novela” 240-41), su aspiración última de poner el énfasis en hechos, conceptos y basamentos más profundos. Un ejemplo análogo al de *Réquiem* —y que a la vez diluye, como es característico en toda la obra de nuestro autor, los límites entre periodismo y literatura— es su novela *El cantor de tango*, cuya diégesis tiene lugar precisamente durante los hechos de 2001 pero que, sin denegarlos, se propone evidentemente ir más allá de ellos.

“El nuevo mundo, recién descubierto, no estaba localizado aún en el planeta. Era una caprichosa extensión de tierra poblada de imágenes. Había nacido de un error” (5). Los “rumbos de brújula” con que Martínez Estrada titula el primer apartado de su libro son oximorónicos rumbos de una no menos oximorónica brújula que, en vez de conducir hacia algún lugar, sólo lleva a perderse en un lugar inexistente, o como diría Martínez setenta años después, “caído del mapa”.

Réquiem por un país perdido establece asimismo un diálogo con *La invención de la Argentina* de Nicolás Shumway. De hecho, en la segunda edición argentina, Shumway hace referencia explícita al intercambio que mantuvo con Martínez.⁹ Shumway propone en su libro el concepto de “ficciones orientadoras” (14), creadas por los intelectuales y los gobernantes, que en sus palabras “[...] no pueden ser probadas, y en realidad suelen ser creaciones tan artificiales como ficciones literarias. Pero son necesarias para darles a los individuos un sentimiento de nación, comunidad, identidad colectiva y un destino común nacional” (14-15; énfasis mío). Shumway atribuye a esas ficciones orientadoras el carácter de representaciones, de modo que “la realidad coincida con la ficción orientadora de la representación” (15).

Según Tomás Eloy Martínez, lo que tienen de particular las ficciones orientadoras de la Argentina –y éste es el principal eje de *Réquiem por un país perdido* (como lo había sido de *El sueño argentino*)– es la infinita distancia que media entre ellas y la realidad, entre lo que la Argentina es y lo que cree ser, en los delirios de grandeza, en lo que se resume en un pasaje de “Lugar: Argentina”: “Pertener a lugares a los que sólo nosotros creemos pertenecer; imaginarnos en posiciones equivocadas de poder [...] es la antigua maldición argentina, el signo inequívoco de un destino descolocado” (19-20). Unas líneas más abajo reafirma: “Mucha de la infelicidad argentina nace de una lección que siempre la realidad contradice. Se nos enseña que somos grandes y a cada rato tropezamos con la pequeñez. La civilización que hemos predicado está marcada por golpes de barbarie” (*Réquiem* 20). Ello coincide con la hipótesis de Shumway de que las ficciones orientadoras argentinas constituyen “una mitología de la exclusión antes que una idea nacional unificadora, una receta para la división antes que un pluralismo de consenso” (14). Se trata para el historiador de “fantasmas [que] sobreviven quizá porque la Argentina nunca se puso de acuerdo respecto de sus ficciones orientadoras” (319), aquello que Martínez llama “Una civilización de la barbarie” (*Réquiem* 57).

A medida que el lector se adentra en los ensayos y crónicas que componen el libro puede apreciarse la recurrencia de Martínez a los autores que a lo largo de la historia

⁹ Recuerda Shumway: “En cuanto a la recepción en Argentina, poco después de que el libro salió en inglés, me llamó para hacerme una entrevista Tomás Eloy Martínez, un viejo amigo y escritor a quien admiro mucho. En un bar que queda casi enfrente de Grand Central Station tuvimos una larga conversación –amena e informadora igual que él–. La entrevista fue publicada junto a un fragmento del libro seleccionado y traducido por el mismo Tomás” (9).

del ensayismo argentino “fundaron sobre el desierto”, lo que conforma una genealogía en la que él mismo acaba inscribiéndose. Se retorna, pues, a aquel desierto primigenio.

Réquiem por un país perdido es un entramado polifónico de las voces de Sarmiento, Borges, Martínez Estrada y el propio Tomás Eloy Martínez. Un cabal ejemplo de ello se aprecia en “El duelo de Borges y Perón”: “Y luego está el feroz enemigo: el desierto, la tierra infinita, los espacios de oscura nada” (41), tras lo cual cita textualmente la famosa frase que se deja leer en el primer capítulo del *Facundo*, cuando Sarmiento diagnostica que “[e]l mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas” (*Réquiem* 42). Sin embargo, aunque en principio parece tratarse de una apropiación, Martínez súbitamente da un giro y lee la sentencia a la manera de Borges, ratificando por oposición: “Habría que invertir la descripción: la Argentina *es* el desierto” (*Réquiem* 42). Cabe recordar las palabras con que más adelante, para referirse al nacimiento de la poesía popular en la Argentina, Sarmiento regresa a este espacio: “¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte y ver... no ver nada?” (*Facundo* 78).

Sarmiento, Borges, Martínez Estrada y Tomás Eloy Martínez comparten también la participación activa en la prensa periódica popular. Quizá el mayor punto de contacto entre Borges y nuestro autor es la labor desarrollada por el primero en una revista mundana, *El Hogar*, y en el diario amarillista *Crítica*, y la de Martínez en numerosos medios entre los que nos interesa aquí destacar, en la década de 1960, la revista *Primera Plana*.¹⁰ Lo que ambos comparten en sus respectivos medios es no la apelación a un “lector modelo”, sino la creación de un modelo de lector. Martínez reitera en *Primera Plana* la operación borgesiana de la década de 1930. Según declaró a Fernando Ruiz: “Es la destrucción del llamado periodismo objetivo. Se cuenta la noticia como un relato en el cual la voz autoral requiere un enorme esfuerzo. Y el lid de la información no va a estar dado por el hecho central sino por el modo de narrarlo” (26).¹¹

¹⁰ En el caso de Martínez Estrada se posee una concepción errónea, o al menos parcial, de su pertenencia exclusiva a la revista cultural *Sur*. En realidad, gran parte de sus textos luego recopilados en libros fueron editados inicialmente en periódicos y revistas de circulación masiva, incluso en *El Hogar*. Respecto de Sarmiento cabe citar el fragmento del *Facundo*, escrito en su exilio chileno, donde dice: “¡La prensa, la prensa! He aquí, tirano [el vocativo se dirige, desde luego, a Juan Manuel de Rosas], el enemigo que sofocaste entre nosotros. [...] He aquí que descendes a justificarte, y que vas por todos los pueblos europeos y americanos mendigando una pluma venial y fraticida que por medio de la prensa defienda al que la ha encadenado. ¿Por qué no permites en tu patria la discusión que mantienes en todos los otros pueblos? ¿Para qué, pues, tantos millones de víctimas sacrificadas por el puñal; para qué tantas batallas, si al cabo habías de concluir por la pacífica discusión de la prensa?” (52).

¹¹ Es obvio el esfuerzo que se le requiere asimismo al lector y la analogía con la que Luz Rodríguez apunta sobre Borges como periodista popular: “este periodista escribe sobre lo que le interesa” (23). Sólo en los últimos años ha comenzado a hablarse de la participación borgesiana en la prensa popular, y entre

Prueba de ello, y de un nuevo vínculo con Martínez Estrada, es la entrevista que Martínez le hace en 1964 en Bahía Blanca, sólo tres meses antes de su fallecimiento, recopilada bajo el título de “El profeta” en las crónicas de *Lugar común la muerte*.¹² Décadas más tarde, siempre acerca de *Primera Plana*, Martínez destaca: “Lo que había, en el fondo, era una reflexión nacionalista entendida en un sentido diverso al

los estudios dedicados a ello se destaca indudablemente el de Rodríguez, quien señala que Borges en *El Hogar* “utilizó los géneros populares conocidos por el público de la revista sin modificar sus reglas básicas y [...] aplicándolas rigurosamente logró la transformación más difícil, la de la manera de pensar de sus lectores” (21), para concluir que “[p]or el camino de lo conocido [...] y en el espacio del que pudo disponer Borges intentó modificar la forma de razonar de su público” (35). *Primera Plana* fue clausurada por la dictadura militar instaurada en 1966 por el general Juan Carlos Onganía. En su libro *Parén las rotativas*, Carlos Ulanovsky lo relata así: “El acta que certificó la requisa de la edición 345 de *Primera Plana* y el cierre de la empresa que dejaba en la calle a 150 personas se escribió con una máquina Olivetti de la propia redacción. Era 1969, había estado de sitio y la Justicia acusaba al medio de ‘estimular el caos’” (194). Tras un breve período en París como corresponsal de la Editorial Abril, desde 1970 Martínez participó en otros dos medios clave para la práctica del Nuevo Periodismo en la Argentina. El primero fue la revista *Panorama*—en la que se refugiaron casi todos los periodistas de *Primera Plana*—, de la que fue director y, esta vez bajo la dictadura del general Alejandro Lanusse, tras hacer pública en agosto de 1972 la masacre de diecinueve guerrilleros en una base naval de la ciudad de Trelew, fue despedido al día siguiente; de esta investigación surgió su testimonio *La pasión según Trelew* (1973, reeditado y aumentado en 1997, y otra vez en 2009). El segundo fue el diario *La Opinión*, al que Martínez se incorporó en 1972 como responsable de la sección cultural hasta que, amenazado de muerte bajo el gobierno de Isabel Perón por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina, agrupación parapolicial liderada por el ministro José López Rega), se exilió en Venezuela el 7 de mayo de 1975. Durante su exilio, que se extendió hasta 1983, Martínez fundó en la capital venezolana, junto con el asimismo exilado Rodolfo Terragno, *El Diario de Caracas* en 1979. En 1991 participó de la fundación del diario *Siglo 21* de Guadalajara, México, a la vez que en ese mismo año creó en el diario *Página/12* de Buenos Aires el suplemento cultural “Primer Plano” (clara alusión a *Primera Plana*), que dirigió inicialmente en la Argentina y a cargo del cual continuó durante un lapso de tiempo, a la distancia, luego de radicarse en los Estados Unidos. Su carrera periodística se había iniciado en su adolescencia en el diario *La Gaceta* de Tucumán, ciudad en la que nació, para luego trasladarse a la Capital Federal e incorporarse en 1957 al diario *La Nación* como crítico de cine hasta que se negó a seguir las pautas publicitarias del periódico y por ende cambiar el enfoque de sus críticas, conflicto que motivó su partida en 1961. En 1994 delineó el enfoque y la programación inicial de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), con sede en Cartagena de Indias, Colombia, creada por Gabriel García Márquez. A partir de 1996 fue columnista cultural y político nuevamente de *La Nación*, así como de *El País* de Madrid y de *The New York Times Syndicate*, con la difusión, a través de este último, de sus ensayos periodísticos en más de doscientos medios de las Américas y de Europa. En 2007 se radicó nuevamente en Buenos Aires, donde falleció, tras una intensa lucha contra el cáncer, el 31 de enero de 2010. En 2011 se publicó su primer libro póstumo, que sin embargo Martínez había dejado concluido en sus últimos días de vida, *Argentina y otras crónicas*, con edición de Carmen Perilli.

¹² La identificación con y admiración hacia Martínez Estrada por parte de Tomás Eloy Martínez se verifica en el hecho de que sostuvo una rípida discusión con el resto de los editores de *Primera Plana* ante su voluntad de que la tapa de la revista fuera, precisamente, Martínez Estrada. Aún siendo el jefe de redacción, no logró consenso y la portada llevó el rostro del actor Alfredo Alcón. (La información nos fue suministrada en forma particular por el mismo Martínez.)

que proponía el nacionalismo tradicional... Los argentinos estamos preparados para competir en el mercado internacional, nos decíamos. Por lo tanto ¡hagámoslo!” (Rivera y Romano, *Claves* 65).¹³

Siempre en relación con Martínez Estrada, la sección inicial de *Réquiem por un país perdido* incluye la presencia de un texto sobre mapas, “El país imaginario”. Allí, Martínez da cuenta de la proliferación mundial de mapas en la contemporaneidad y, especialmente, de la infinita distancia entre los mapas que la Argentina ha trazado de sí misma respecto de cómo la dibuja el resto del mundo. La conclusión del texto reza:

Entre tantos signos de advertencia, nuestros mapas resultan patéticos: son como el dibujo de un espejismo. Confunden el deseo con la realidad, convierten los decretos en derechos. Tienen algo del texto de Borges, donde el Mapa del Imperio, desgarrado por los vientos, termina sirviendo de refugio a los mendigos. Los argentinos hemos sido educados en esas ilusiones, y tal vez por ellas vivimos con la sospecha (o la frustración) de que nunca seremos lo que creemos ser. (31)

De hecho, en “Lugar: Argentina”, Tomás Eloy Martínez comienza interrogándose, como Sarmiento, “¿Dónde está la Argentina?”, enseguida se pregunta “¿Hay un lugar para la Argentina [...]?” y termina el primer párrafo inquiriendo: “¿O la Argentina está en ningún lugar y los argentinos pertenecemos a nada, somos los únicos hijos legítimos de la utopía?” (*Réquiem* 17). Al decir “Lugar” en el título, Martínez está diciendo en realidad “no lugar”.¹⁴ Del mismo modo, en una entrevista afirma que la Argentina se encuentra “[e]n un no tiempo” (“A los argentinos”). A la vez, un territorio desde su misma etimología reclama una tierra, pero para el escritor “[e]stamos, como quien dice, en el aire” (*Réquiem* 21). Esta expresión remite a su propia experiencia del exilio en “El lenguaje de la inexistencia”, cuando “me sentía suspendido de la nada: sin espacio, en ninguna parte, inexistiendo” (*Réquiem* 93). El *horror vacui* genera una atmósfera asfixiante. Refiriéndose al éxodo de profesionales universitarios, Martínez transcribe las razones por las que un ingeniero deja la Argentina: “Aquí ya no hay lugar para nosotros” (*Réquiem* 93). Entonces, el autor reflexiona: “La frase estalla como un oxímoron sin

¹³ Es nuevamente imposible no escuchar cómo resuenan en estas palabras de Martínez las de la conferencia de Borges “El escritor argentino y la tradición”, recopilada “anacrónicamente” (la conferencia es de 1951 pero se incluye en las *Obras completas* en *Discusión*, libro fechado en 1932): “[...] repito que no debemos temer y que nuestro patrimonio es el universo; [...] no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara” (273).

¹⁴ Graciela Scheines afirma en *Las metáforas del fracaso*: “El ensayo argentino se escribe desde ningún lugar, o desde otro lugar, es escritura del desconsuelo –del sin suelo–, desde la desilusión a la utopía. El ensayo argentino es melancolía del futuro y lucidez aberrante. Y la única posibilidad de hacerse un lugar: la escritura es el lugar –la patria, lo que otorga identidad” (121).

sentido: en el desierto interminable y sin ilusiones no hay lugar; *la nada está repleta*” (*Réquiem* 39; énfasis mío).

Sin embargo, en la que llamamos su impronta geográfica, la remisión fundamental de Martínez sigue siendo Martínez Estrada, que en *Radiografía* postula: “Contemplar el mapamundi es como mirar al fondo de uno mismo, el esquema de la historia del hombre” (88). No es casual que las dos últimas novelas publicadas por Martínez tracen mapas: *El cantor de tango*, el de Buenos Aires, que incluye el laberinto borgesiano del barrio Parque Chas, hecho de círculos concéntricos y diagonales que lo hieren. En tanto, los protagonistas de *Purgatorio* son ambos cartógrafos.¹⁵

La entrevista que Tomás Eloy Martínez le realizó a Ezequiel Martínez Estrada concluye con lapidarias palabras del autor de *Radiografía de la pampa* sobre los mapas, traspolados a la condición argentina, con ecos anticipados del panóptico de Michel Foucault. Transcribe/escribe Martínez:

Aquella tarde, en Bahía Blanca, negó –recuerdo– toda salida a las tragedias argentinas. “Para encontrarla –dijo– debiéramos conocer el mapa de la cárcel donde estamos confinados. Si lo tuviéramos, podríamos matar al gendarme. Pero no hay mapas. Quizá ni siquiera hay gendarmes. Todo lo que nos queda, entonces, es sentarnos a la puerta de nuestra celda y ponernos a llorar.” (*Lugar común* 151)

Esta es la filosofía que, cuatro décadas más tarde, recoge *Réquiem por un país perdido*.

En otra dimensión para Martínez, lo mismo que para Martínez Estrada, el caudillismo no es un concepto abstracto ni pasado y tiene su culminación en Juan Domingo Perón. La presente reflexión lo confirma y a la vez sintetiza el destino del país, cuya concepción no sería ajena a Borges ni a Sarmiento:

La Argentina se creía europea. Perón le permitió encontrarse, al fin, “con su destino sudamericano”. Las semillas del autoritarismo estaban echadas. Perón las hizo germinar y ocupar todos los espacios, convertirse en una fuerza indestructible. Los caudillos y los abusos de poder son, por supuesto, anteriores a Perón, pero sin él, sin su larga sombra extendida sobre el país durante siete décadas, las instituciones estarían tal vez menos sometida[s] [...]”. (*Réquiem* 310-11)

¹⁵ Apenas días antes de su fallecimiento, Tomás Eloy Martínez concluyó su última novela –inédita hasta el momento de la escritura de este artículo–, *El Olimpo*. La toponimia otra vez se hace presente desde el título, dado que se trata de una narración que tanto hace referencia al *tópos* mitológico del Olimpo de los dioses de la Grecia clásica así como, más veladamente, y en relación con el anterior, al centro clandestino de detención, tortura y exterminio “Olimpo”, ubicado en el barrio de Floresta de la ciudad de Buenos Aires durante la dictadura militar 1976-1983.

Se trata, en este caso, de una más que evidente reescritura del “panfleto” de Martínez Estrada, *¿Qué es esto?: Catilinaria*, donde el segundo (el primero) dice:

En la figura de Perón y en lo que él representó y sigue representando, he creído ver personalizados si no todos, la mayoría de los males difusos y proteicos que aquejan a mi país desde antes de su nacimiento. Como los ácidos que se usan en fotografía, fijó muchos de esos males que sería injusto atribuirle, pero que ciertamente magnificó y sublimó hasta llegar a convertirlos en bienes para el juicio de muchos incautos. Quedan aún individuos que prefieren eximirlo de culpa antes que confesar que esos males los encontró él vigentes y que como político de ley los fomentó puesto que le convenía mantenerlos en vigencia. No hacen otra cosa los demás políticos y se nota uno inclinado a pensar que eso constituye la política. (12-13)

¿Tomás Eloy Martínez en 2003 se queda entonces llorando sentado al lado de Ezequiel Martínez Estrada en 1964, ocupando la misma celda? En su prólogo a *Elogio de la sombra*, Borges acota:

A los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector se han agregado dos temas nuevos: la vejez y la ética. [...] el doctor Johnson observaría al promediar el siglo XVIII: “La prudencia y la justicia son preeminencias y virtudes que corresponden a todas las épocas y a todos los lugares; somos perpetuamente moralistas y sólo a veces geómetras”. (353)

El impulso ético de Tomás Eloy Martínez es innegable, así como su antecesor Martínez Estrada se definía como “un puritano en el burdel” (Orgambide 83).

“Intelectual”, “ensayista” y “cronista” son palabras que comparten un campo semántico del que sin embargo parece quedar afuera el escritor. En su *Plaidoyer pour les intellectuels* (*Defensa de los intelectuales*), Jean-Paul Sartre se pregunta precisamente “¿el escritor es un intelectual?”, y se responde:

El escritor, mucho menos que nadie, puede escapar de la inserción en el mundo, y sus escritos son la característica del universal singular: sean como fueren, tienen dos caras complementarias: la singularidad histórica de su ser, la universalidad de sus propósitos – o por el contrario (la universalidad del ser y la singularidad de sus propósitos). Un libro es necesariamente una parte del mundo, por medio de la cual la totalidad de este mundo *se manifiesta* sin jamás, pese a ello, revelarse. (99; traducción mía).

Y concluye: “En este sentido, no es intelectual *por accidente* ... sino *por esencia*” (117; traducción mía).



Tomás Eloy Martínez también tiene una respuesta a la inquisición sobre el rol del intelectual. Ya al hablar de la Argentina como no lugar había utilizado sin embargo la palabra “utopía”, que significa tanto “no hay tal lugar” como implica simultáneamente, y más aún en Latinoamérica, una proyección al futuro. Esa proyección no puede partir en un libro como *Réquiem*, sino de la incertidumbre, como aparece en su introducción: “Aún está por verse qué horizontes se abrirán más allá de las decepciones y las desesperaciones últimas” (13). Pero sí puede decirse que en el escritor e intelectual Martínez hay un horizonte que no es necesariamente ese horizonte amedrentador del desierto, y que se expresa precisamente en su concepción del intelectual, con las palabras que concluyen “Diálogo de sordos”:

¿Para qué sirve un intelectual ahora, entonces, en medio de tanto páramo? Sirve de mucho. Sirve para que los argentinos sigamos pensándonos como proyecto, como utopía, como comunidad que puede construirse y organizarse aun a espaldas del poder, contra la ceguera y la sordera del poder. Aunque nadie oiga, el deber del intelectual es pensar y hablar. Para hablar hace falta valor, y para tener valor hace falta tener valores.

En todas las sociedades, la función del intelectual es navegar contra la corriente, cantar cuatro verdades y seguir siendo incorruptible e insumiso cuando a su alrededor todos callan, se someten y se corrompen. Parecería poco y, sin embargo, en estos tiempos es casi todo lo que necesitamos. (*Réquiem* 254)¹⁶

Por una parte, las palabras de Adorno que se han transcripto se corresponden – cual si fuesen una descripción *avant la lettre* del ensayo periodístico– con lo que se define como una estética de “reciclaje cultural” la cual, empero, no ha de acríticamente confundirse con, ni insertarse en, la deriva posmoderna.¹⁷ A la vez, el intelectual y el

¹⁶ El “cantar cuatro verdades”, expresión conversacional, se homologa asimismo con el libro de Martínez Estrada *Las 40*, título que con el mismo sentido coloquial alude a la frase “cantar las cuarenta”. La oralidad que expone Martínez es asimismo inherente al ensayo de Martínez Estrada y reluce en el inicio del volumen: “Esta vez quiero conversar” (9). Cabe señalar que la “conversación” es en realidad, como apuntara Clemente, un diálogo de lecturas, dado que lo hace con los escritos del ya fallecido Agustín Álvarez.

¹⁷ La denominación “ensayo periodístico” de Joaquín Roy que hemos utilizado responde al concepto de “reciclaje” que a su vez postula Rita De Grandis cuando sitúa su mirada crítica en un “núcleo discursivo en el que el estudio de la literatura y su radio de influencia pública mayor se vincula incuestionablemente con la esfera política e ideológica, con la cultura letrada y de masas que constituyen un campo de tensiones y apropiaciones mutuas” (*Reciclaje* 14). Este reciclaje cultural, según la autora, “elimina toda distinción entre alta y baja cultura y disuelve los límites entre los géneros discursivos” (*Reciclaje* 16). Su estudio se centra en el escritor y periodista argentino José Pablo Feinmann, pero los conceptos que la guían son perfectamente aplicables a la producción de Tomás Eloy Martínez. Así, en una entrevista periodística, De Grandis se refiere a los escritos de Feinmann con una definición que resulta exacta para Martínez: “Aunque los textos en los que trabaja con el reciclaje cultural se corresponderían más con la posmodernidad que la modernidad, su concepción de intelectual polémico, con una función y

propio escritor se constituyen en una voz ética que implica una intervención social. En este sentido, otro seguidor explícito de Sartre, el palestino Edward W. Said, en “Decirle la verdad al poder”, afirma:

[...] creo que [el intelectual] tiene el deber especial de dirigirse a los poderes constituidos de su propia sociedad, los cuales son responsables de su ciudadanía, particularmente cuando esos poderes se ejercen en una guerra manifiestamente desproporcionada e inmoral o en un programa deliberado de discriminación, represión y crueldad colectiva. (98; traducción mía)

En un texto que recoge las mismas ideas, leído inicialmente en 2000 y reescrito y publicado a la luz de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001, en principio Said asimila las palabras “intelectual” y “escritor”, y añade: “[...] durante los últimos años del siglo veinte, el escritor se ha hecho cargo cada vez más de los atributos opositores del intelectual en acciones como decirle la verdad al poder, ser testigo de la persecución y del sufrimiento y proveer una voz de disenso en los conflictos con la autoridad” (“Public Role” 127; traducción mía).

Las palabras de este otro intelectual del tercer mundo legítimamente pueden remitir a las que nutren a Tomás Eloy Martínez, en este caso las de Borges y Martínez Estrada. De este modo, se (re)abre la posibilidad de ser perpetuamente moralistas y sólo a veces geómetras. O bien, de seguir considerándonos puritanos en el burdel.

responsabilidad pública, corresponde a un modelo más moderno que posmoderno” (“Retrato”). La diferencia tajante entre Feinmann y Martínez es esencialmente política, porque, según De Grandis: el primero se reivindica como un “intelectual *peronista*” y aun “populista” (18) en tanto el segundo cuestiona a la figura de Perón, sobre todo en *La novela de Perón y Santa Evita*, y ha declarado abiertamente que “sin Perón la Argentina sería mejor” (“Trabajo” 2). Otra distancia entre ambos radica en que “el ensayo de Feinmann se caracteriza por su fugacidad ‘estética’” (*Reciclaje* 31) erigida sobre “las bases de una lógica de la simplificación y la imprecisión” (19), en tanto Martínez apela a un ensayo periodístico en el cual la estetización es una de las marcas más acentuadas de su estilo. Sin embargo, otra vez al decir de De Grandis en *Reciclaje*, aun desde sus posturas inconciliables, ambos comparten la “obsesión de lo nacional” (17) y la ya indicada voluntad de “narrar o inventar la nación” (20).



BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. "El ensayo como forma". *Notas de literatura*. 1954. Manuel Sacristán, trad. Barcelona: Ariel, 1962. 11-36.
- Anderson Imbert, Enrique. "Defensa del ensayo". *Ensayos*. Tucumán: [edición del autor], 1946. 119-124.
- Arciniegas, Germán: "Nuestra América es un ensayo". *Cuadernos* 73 (1963): 9-16.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". 1951. *Obras Completas I: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 267-274.
- _____. "Prólogo". *Elogio de la sombra*. 1969. *Obras Completas II: 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 353-54.
- _____. *Textos cautivos*. 1986. *Obras completas IV: 1975-1988*. Buenos Aires: Emecé, 2003. 207-443.
- Clemente, José Edmundo. *El ensayo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1993.
- _____. "Periodismo y novela en Hispanoamérica: La ley del disimulo en *Amalia* de José Mármol y *Tomochic* de Heriberto Frías". *Revista Iberoamericana* 214 (2006): 227-42.
- Grandis, Rita de. Entrevista con Silvina Frieri. "Retrato de Feinmann, el procaz". *Página/12* 3 abril 2007. <<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/4-5885-2007-04-03.html>>. 1 dic. 2010.
- _____. *Reciclaje cultural y memoria revolucionaria: La práctica polémica de José Pablo Feinmann*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Halperin Donghi, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. 1980. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Lagmanovich, David. Prólogo "Linderos de la crónica". *Cometas en el cielo: Crónicas*. Por Juan Pablo Neyret. Torreón: Iberia, 2006. 9-13.
- _____. *Tres modos de narrar en la literatura hispanoamericana*. Original inédito cedido por el autor. Tucumán: 2006.
- Lukács, Georg. "On the Nature and Form of the Essay". *Soul and Form*. 1910. Anna Bostock, trad. Cambridge: MIT P, 1974. 1-18.
- Martí, José. "El terremoto de Charleston". 1886. *En los Estados Unidos: Periodismo de 1881 a 1892*. 1886. Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez, eds. Madrid: ALLCA XX, 2003. 713-16.
- Martínez, Tomás Eloy. *Argentina y otras crónicas*. Carmen Perilli, ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.
- _____. "Los argentinos podemos competir en el mercado internacional". *Claves del periodismo argentino actual*. Jorge Rivera y Eduardo Romano, eds. Buenos Aires: Tarso, 1987. 57-66.



- _____. *El cantor de tango*. Buenos Aires: Planeta, 2004.
- _____. “Defensa de la utopía”. Marzo 1996. <<http://www.fnpi.org/download/defensa.pdf>>. 1 dic. 2010.
- _____. Entrevista con Daniel Alberto Desein y Daniel Desein. “Mi trabajo está en venta, mi firma no”. *La Gaceta*. 21 diciembre 2008. 7:1-2.
- _____. Entrevista con Jorge del Campo. “Entrevista con Tomás Eloy Martínez”. *La Jornada Morelos*. 1 marzo 2009. <<http://www.lajornadamorelos.com/suplementos/correo-del-sur/72815?task=view>>. 1 dic. 2010.
- _____. Entrevista con Patricia Kolesnikov. “A los argentinos todavía nos sigue faltando una dosis de humildad”. *Clarín* 25 mayo 2003. <<http://www.clarin.com/diario/2003/05/25/s-04601.htm>>. 1 dic. 2010.
- _____. *La novela de Perón*. 1985. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- _____. *La pasión según Trelew*. 1973. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- _____. “Periodismo y narración: Desafíos para el siglo XXI”. *La otra realidad: Antología*. Cristine Mattos, seleccionadora. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. 232-245.
- _____. “El profeta”. *Lugar común la muerte*. Buenos Aires: Planeta, 1998. 141-151.
- _____. *Purgatorio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.
- _____. *Réquiem por un país perdido*. Buenos Aires: Aguilar, 2003.
- _____. *Santa Evita*. 1995. Buenos Aires: Planeta, 2000.
- _____. *El sueño argentino*. Carmen Perilli, ed. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Las 40*. 1957. Buenos Aires: Torres Agüero, 1983.
- _____. *¿Qué es esto?: Catilinaria*. Buenos Aires: Lautaro, 1956.
- _____. *Radiografía de la pampa*. 1933. Leo Pollmann, coord. Madrid: ALLCAXX, 1997.
- Monsiváis, Carlos. “Prólogo: Y yo preguntaba y anotaba, y el caudillo no se dio por enterado”. *A ustedes les consta: Antología de la crónica en México*. México, D.F.: Era, 1980. 15-76.
- Neyret, Juan Pablo. “La mosca y la mariposa”. *La Gaceta*. 15 julio 2007. 7:4.
- Orgambide, Pedro. *Un puritano en el burdel: Ezequiel Martínez Estrada o el sueño de una Argentina moral*. Rosario: Ameghino, 1997.
- Rivera, Jorge y Eduardo Romano. *Claves del periodismo argentino actual*. Buenos Aires: Tarso, 1987.
- Rodríguez, Luz. “‘Disiento suavemente’: Jorge Luis Borges, periodista popular”. *Borges en Bruselas*. Robin Lefere, ed. Madrid: Visor, 2000. 21-36.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*. 1990. *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. 7-161.
- _____. ed. *Historia del ensayo argentino: Intervenciones, coaliciones, interferencias*. Madrid/Buenos Aires: Alianza, 2002.

- _____. “La sinrazón del ensayo”. *Historia del ensayo argentino: Intervenciones, coaliciones, interferencias*. Nicolás Rosa, ed. Madrid/Buenos Aires: Alianza, 2002. 13-87.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
- _____. “Del Modernismo al Boom: Periodismo y literatura en América Latina”. Seminario dictado en la Universidad Nacional de Mar del Plata. 26-28 nov. 1987.
- Roy, Joaquín. “Periodismo y ensayo”. *El ensayo hispánico: Actas*. Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck, eds. Columbia: U of South Carolina P, 1984. 63-80.
- Ruiz, Fernando J. *Las palabras son acciones: Historia política y profesional de La Opinión de Jacobo Timerman: 1971-1977*. Buenos Aires: Perfil, 2001.
- Said, Edward W. “The Public Role of Writers and Intellectuals” [El papel público de los escritores e intelectuales]. 2001. *Humanism and Democratic Criticism*. Nueva York: Columbia UP, 2004. 119-144.
- _____. “Speaking Truth to Power” [Decirle la verdad al poder]. *Representations of the Intellectual*. 1994. Nueva York: Vintage, 1996. 85-102.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo*. 1845. Norma Carricaburo y Luis Martínez Cuitiño, eds. Buenos Aires: Losada, 2002.
- _____. “Las obras de Larra”. 1841. *Obras de D. F. Sarmiento: Tomo I: Artículos críticos i literarios 1841-1842*. París: Belín, 1909. 115-118.
- Sartre, Jean-Paul. “L’Écrivain est-il un intellectuel?” *Plaidoyer pour les intellectuels*. 1965. Paris: Gallimard, 1972. 85-117.
- Scheines, Graciela. *Las metáforas del fracaso: Sudamérica ¿geografía del desencuentro?* La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Shumway, Nicolás. *La invención de la Argentina: Historia de una idea*. 1991. César Aira, trad. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- Ulanovsky, Carlos. *Paren las rotativas: Una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1997.
- Valle, Héctor. “¿Existe el pensamiento latinoamericano?: Aspectos del pensamiento de Tomás Eloy Martínez”. *Acequias de pensamiento: Textos publicados en la revista Acequias*. Cristina Solórzano Garibay y Mariana Ramírez Estrada, eds. Torreón: Universidad Iberoamericana Torreón, 2005. 93-100.

